

# Romantik und Moderne

Bernd Stiegler

## Die Spiegelreflexkamerastammlinde. Bildsysteme in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“.

*„Aber nicht los konnte ich das entsetzliche Bild werden, ja es war mir endlich, als müsse ich mit ihm sprechen und ihm erzählen, daß ich wieder recht albern gewesen sei.“<sup>1</sup>*

### 1. Die Spiegelreflexkamerastammlinde

Jeder Leser des Textes, so wird uns gleich zu Beginn des Vorwortes gesagt, wiederholt nur seinerseits die Dechiffrierung der Niederschrift der Lebensgeschichte des Medardus, die dieser als letzte asketische Bußübung gegen die Übermacht der Bilder zu vollziehen hatte.

Die erste Entzifferung der Handschrift durch den Herausgeber hatte zur Aufgabe, vier verschiedene Schriften (die Aufzeichnungen des Medardus, das Pergamentblatt des Malers, die Briefe Aureliens und den Nachtrag des Paters Spiridon) in eine einheitliche zu überführen, um so ein Einzelschicksal in ein Kollektivschicksal zu verwandeln oder, nach den Worten des Herausgebers, „*die sonderbaren Visionen des Mönches für mehr zu halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft*“.<sup>2</sup>

Die Aufgabe der Interpretation der „*Elixiere*“ ist es, die Regeln der Verbindung zwischen Text- und Bildordnungen zu bestimmen.

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels, in: Werke 1814-1816, hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/Main 1988, S. 9-352, dort S. 227. Für Hinweise und Kritik danke ich Hille Haker, Dorothee Kimmich, Claudia Liebrand und Günther Weinhart.

<sup>2</sup> Ebd., S. 11.

Der Versuch, Regeln für das scheinbar regellose Spiel zu finden und sich dann „an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich <dem Leser> aufgetan, <zu> ergötzen“<sup>3</sup>, wird gleich zu Beginn des ersten Bandes sehr erschwert. Der Text wiederholt dort den Beginn, indem er die Beschreibung eines Klosters, das vom Herausgeber bereits zu Anfang des Vorwortes evoziert worden ist, wiederaufnimmt. Zugleich geht der Erzähler in der Niederschrift der Erinnerung zurück in eine Zeit vor jeder möglichen persönlichen Erinnerung, indem er die bildgewordenen Erzählungen der Mutter wieder in Erzählungen transformiert. Bilder sind Übersetzungen von Erzählungen, die ihrerseits, wie wir sehen werden, Übersetzungen von Bildern sind. Die Bilder sind bereits zu Beginn des Textes von entscheidender Bedeutung für die Erinnerung und Erzählung. In den Urszenen der Geburt der Erinnerung des Franz/Medardus werden die Regeln der Bild- und Textproduktion festgelegt und alle wesentlichen Elemente bereitgestellt.

„Die Erzählungen meiner Mutter von dem wundervollen Kloster, (. . .) sind so in mein Inneres gedrungen, daß ich Alles selbst gesehen, selbst erfahren zu haben glaube, unerachtet es unmöglich ist, daß meine Erinnerung soweit hinausreicht.“<sup>4</sup>

Drei Bilder von Urszenen besetzen den Raum vor der Erinnerung: „die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde“<sup>5</sup>, die „wunderbare Gestalt“<sup>6</sup> des „fremden Malers“<sup>7</sup> und das lebende Bild der heiligen Familie.<sup>8</sup> Die Erzählungen dringen nach innen, besetzen einen Innenraum, um dann, bildgeworden, in der Erzählung als asketischer Reflexion wieder nach außen zu gelangen. Die Übersetzung von Bildern in Texte (und vice versa) bedient sich eines bestimmten Verfahrens, das sich in der Beschreibung der Linde (und der mit ihr verbundenen Urszenen) konzentriert und exemplarisch analysiert werden wird.

Auch der Erzähler nimmt in der Beschreibung der Urszenen die Position des Wiederholenden ein, da Medardus/Franz, bei der ersten Begegnung mit der Äbtissin/Fürstin, die an die Stelle der Erinnerung getretenen Bilder der Fresken und ihre Erklärung

<sup>3</sup> Ebd., S. 12.

<sup>4</sup> Ebd., S. 16.

<sup>5</sup> Ebd., S. 15.

<sup>6</sup> Ebd., S. 16.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 16f.

durch den wunderbaren Knaben „*so lebendig, als habe ich sie im tiefsten Geiste aufgefaßt, beschreiben konnte*“<sup>9</sup>, und somit der ersten erinnerten Wiederholung der Urbilder ihre zweite sogleich hinzufügt. Die Erzählung als Erinnerung wiederholt die Erinnerung der Urbilder, der dann die erzählte Erinnerung der Erinnerung der Urbilder nachfolgt.

Die Wiederholung seiner eigenen Beschreibung, bei der ersten, noch ungeahnten Begegnung mit dem genealogischen Stamm seiner Herkunft, ist ihrerseits die Wiederholung der Beschreibung der Bilder durch einen „*schönen wunderbaren Knaben*“<sup>10</sup>, der Teil desjenigen „Urbildes“ ist, das die heilige Familie nachstellt. Die aufgezeichnete Erinnerung wiederholt die Beschreibung der Erinnerung, die die Erklärung der Bilder durch den Knaben wiederholt, der zusammen mit Franz/Medardus, dessen Mutter und dem geheimnisvollen Maler, der zudem die erklärten Bilder gemalt hat, das Bild der heiligen Familie wiederholt,<sup>11</sup> das seinerseits den biblischen Text wiederholt. Diese komplexe Erinnerungsbewegung folgt dem Rhythmus einer Übersetzung von Bild- in Textordnungen und umgekehrt. Jede dieser Übersetzungen führt aber die Differenz in das vermeintliche Spiel der Identitäten ein und hat so eine notwendige Alterierung der Ausgangsparameter zur Folge. Die Heilige Familie des biblischen Textes sieht sich in der Nachstellung des lebenden Bildes um ein Kind bereichert. Die Bildbeschreibung durch den „*wunderbaren Knaben*“ integriert dieses Bild in den Kontext der Fresken der Kirche; die Wiederholung der Beschreibung durch Franz/Medardus schließlich integriert sie in den Raum des Klosters und der Familiengeschichte. Am Anfang stand ein doppelter Knabe, am Ende steht eine doppelte Mutter (leibliche namenlose Mutter und Fürstin/Äbtissin). Das ist das Ergebnis dieser Text-Bild-Übersetzung als Ersetzungsreihe. Auch der neue Name Medardus, den er beim Eintritt in das Kapuzinerkloster annimmt, verweist wieder implizit auf diese Urszene des doppelten Knaben, da der heilige Medardus in der „*Legenda aurea*“ ein Zwilling ist.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ebd., S. 19.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Implizit wird natürlich auch eine jungfräuliche Empfängnis imaginiert.

<sup>12</sup> Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda aurea*, übersetzt und herausgegeben von Richard Benz. Köln/Olten 1969, S. 959: „Zu derselben Zeit etwan lebten die Heiligen Medardus und Gildardus, die waren leibliche Brüder; und wurden an einem Tage geboren, an einem Tage zu Bischöfen geweiht, und starben an einem

Das Problem des Doppelgängers oder Doubles liegt bereits den „Urszenen“ zugrunde und ist das der Erinnerung par excellence. Das spätere Erscheinen des Doppelgängers schreibt sich in diese Regeln des scheinbar regellosen Spieles ein, ohne aber in ihm eine Sonderstellung beanspruchen zu können.<sup>13</sup>

Die Fähigkeit zur Rekonstruktion dieser Regeln wird aber noch weiter auf die Probe gestellt. Die erinnerte Urszene als Geburt der Erinnerung des Medardus parallelisiert den Tod seines Vaters und seine eigene Geburt.<sup>14</sup> Sein Vater stirbt im Moment der Geburt des Sohnes in der heiligen Linde, die am Anfang der Erinnerung steht und als Bildwerdung von Erzählungen an die Stelle der ersten Erinnerungen getreten ist.

*„Mit dem ersten Bewußtsein dämmern in mir die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde auf.“<sup>15</sup>*

Die Geburt der Erinnerung wiederholt so den Ort des Todes des Vaters. Der Tod in der heiligen Linde ist zugleich der Moment der Geburt eines neuen Sprosses am Stammbaum der Familie.

Dem Bild von der Kirche in der Linde folgt fast unmittelbar das von der Linde in der Kirche, womit sich die Raumordnungen umkehren:

*„Noch sehe ich, mitten in der Kirche, den mit Silber überzogenen Stamm der Linde, auf welche die Engel das wundertätige Bild der heiligen Jungfrau niedersetzten.“<sup>16</sup>*

Das Oszillieren von der Linde in der Kirche zur Kirche in der Linde ist die Bewegung zwischen zwei vermeintlich entgegengesetzten Raumordnungen, deren Widersprüchlichkeit sich mit

---

Tage, und wurden von Christo an einem Tage gen Himmel genommen.“ Der Name Medardus verweist so implizit auch auf die vorgestellte Synchronie von Ereignissen, die die Ordnungen von Raum und Zeit auf Bildordnungen zurückblendet.

<sup>13</sup> Weitere Textfiguren werden ebenso zu Doppeln: Aurelie wird immer mehr zum Ebenbild ihrer Mutter gleichen Namens (vgl. S. 65), die Fürstin ähnelt, wie Medardus anhand eines *Bildes* feststellt, so sehr ihrer Schwester, der Fürstin/Äbtissin, daß er allein deshalb zu ihr reist (vgl. S. 143). Gleiches gilt auch für die Ordnung der Eigennamen, da wiederkehrende Namen (z. B. Leonardus bzw. Leonard oder Leonardo/ Francesco, Franz, Franziskus etc.) verschiedene Figuren zusammenrücken und übereinanderblenden.

<sup>14</sup> Die Geburt des Grafen Victorin ist ebenfalls durch eine solche Koinzidenz geprägt: Er wird in dem Moment geboren, als die Hochzeit zwischen Francesco und der Prinzessin/Fürstin/Äbtissin scheitert.

<sup>15</sup> Ebd., S. 15.

<sup>16</sup> Ebd., S. 16.

Hilfe eines Gedankenexperiments auflösen läßt. An dieser Stelle sei nicht versucht, die Widersprüche des Textes zu glätten, was durch eine Interpretation der „*heiligen Linde in der Kirche*“ als Eigenname durchaus möglich scheint, sondern den Text wörtlich zu nehmen und zugleich ein Modell zu entwickeln, das auch über diese Passage hinaus Gültigkeit haben wird. Auf der Suche nach den Regeln des vermeintlich regellosen Spieles der erhitzten Einbildungskraft hilft hier die Erinnerung an die Camera obscura, die im Vorwort angeführt wurde, weiter. In ihren Anfängen war die Camera obscura noch ein begehbarer Raum, in den – z. B. durch Astlöcher – Bilder der Außenwelt projiziert werden konnten.<sup>17</sup> Wenn wir die Linde in der Kirche als Camera obscura verstehen, so füllt sich ihr nun hohler Stamm mit den Bildern der Kirche (an denen sich der Leser gemäß dem Vorwort ergötzen soll). Die Linde wird zu einer Reproduktionsmaschine der Kirche oder, um die Formulierung des Texts aufzunehmen, zu einer „*herrlichen Kirche in der Linde*“. Die Linde, verstanden als Camera obscura, gestattet es, die Widersprüchlichkeit der Raumordnungen aufzulösen. In der Kirche steht die Linde, in deren hohlen Stamm die Bilder der Kirche projiziert werden. In diesem Sinne kann man, je nach Perspektive, von der Linde in der Kirche und von der Kirche in der Linde sprechen. Der Raum der Kirche, den Medardus im „Urbild“ des geheimnisvollen Malers noch als „*öde*“<sup>18</sup> imaginiert, ist ein reiner Bildraum; derjenige der Linde seine Kopie. Verstehen wir den mit Silber überzogenen Stamm als Spiegel – denn was ist ein Spiegel anderes als eine mit Silber überzogene Fläche – so ist auch die Außenansicht Reflex des Bildinnenraumes der Kirche. In diesem Sinne können wir den Stamm der Linde als Spiegelreflexkamerastamm bezeichnen, da er Kamera (hohler Stamm) und Spiegel (Stammoberfläche) verbindet. Innenraum und Außenraum können über Substitutionen von Bildern ineinander übersetzt werden. Diesen Bildraum des Stammes der Linde (der zugleich genealogischer Stammbaum ist), ob wir ihn als Camera obscura oder

<sup>17</sup> Vgl. Erwin Koppen: Literatur und Photographie. Stuttgart 1987, S. 21f. Koppen verweist auch auf Leonardo da Vinci, der als einer der ersten Maler die Camera obscura verwendete und auch im Text der „Elixire“ erscheint. Leonardo war der Lehrer Francescos; sein Name erscheint zudem in der Figur des Priors wieder. Leonardo/Francesco bzw. Leonardus/Franz/Medardus verbinden die Ordnungen der Bilder und der Sprache, die im Zusammenhang der Spiegelreflexkamerastammlinde und der Elixire von zentraler Bedeutung sind.

<sup>18</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 16.

aber als Spiegel verstehen, verläßt der Text nicht mehr. Mit dem Stamm sind zugleich zwei mögliche Bildordnungen gegeben: das Spiegelbild als *äußerer* Reflex des Bildraumes und die Camera obscura als dessen Projektion in einen *Innenraum*. Jede dieser Bildordnungen findet ihre Entsprechung in einer der beiden rätselhaften und vor allem regelmäßig wiederkehrenden Figuren des Textes:<sup>19</sup> dem Spiegelreflexstamm entspricht der Doppelgänger, dem Bildsäulenkamerastammraum der Maler.

Die Entfaltung der Geschichte ist nichts anderes als eine Übersetzung, Aneignung und Enteignung der Bilder dieses Raumes, d. h. eine Konfrontation der synchronen Ordnung der Bilder und der diachronen Ordnung der Geschichte.<sup>20</sup>

Wir können zwei Bedeutungen des Stammes unterscheiden, die sich beide vor allem dadurch auszeichnen, daß sie Bilder bereitstellen und generieren und daher mit Fug und Recht als Bildsäulen bezeichnet werden können: der Stamm als Stammbaum, in welchem auch der Maler der Bilder an zentraler Stelle erscheinen wird, und der Stamm der Linde als Spiegelreflexkamerastamm.

Im Bild des Stammes begegnen sich die synchrone Ordnung der Bilder und die diachrone Ordnung der Geschichte, deren Konfrontation der Text austrägt.

So wie der Stamm am Anfang der Lebensgeschichte steht, so findet er sich auch auf ihrem Höhepunkt wieder. Der „*höchste Punkt des Lebens*“<sup>21</sup> ist bestimmt durch den flammenden Liebesblick und die glühenden Küsse Aureliens einerseits, und die Störung durch die Fürstin andererseits. Als die Fürstin erscheint, die nicht nur die Schwester der Fürstin/Äbtissin ist, sondern mit ihr auch ein besonderes Schicksal teilt, das uns wiederum zu den Bildern zurückführen wird, verwandelt sich das Kruzifix, auf das Medardus/Franz zugelaufen war, „um zu bereuen und zu büßen

<sup>19</sup> Der Rhythmisierung durch die Übersetzung von Bildern in Texte entspricht die des Textes durch wiederkehrende Figuren, die Bildordnungen repräsentieren.

<sup>20</sup> Die „Elixire des Teufels“ applizieren somit das Modell der Bildaneignung und -enteignung, das für den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman charakteristisch ist. Die Analyse der Bildsysteme der „Elixire“ ist übertragbar auf Goethes „Lehrjahre“, in denen die beiden verlorenen internalisierten Urbilder (Tankred und Chlorinde, Der kranke Königssohn) am Ende des Textes, dank einer strategischen Heirat, ökonomisch im Wiedererwerb der Bildsammlung des Großvaters angeeignet werden. Gleiches gilt auch für Stifters „Nachsommer“, in dem die Heirat die Zusammenführung der Sammlungen der Väter ermöglicht, so daß die Marmorfigur und ihr Gemmenabbild vereinigt werden.

<sup>21</sup> Ebd., S. 225.

den Frevel sündhafter Träume“<sup>22</sup>, und wird zu einem dürrn Stamm.

„Ich trat hinein in das Gebüsch, und wurde nun gewahr, daß ich wunderlicher Weise einen dürrn grauen Stamm für ein Kruzifix gehalten.“<sup>23</sup>

Der Kruzifixstamm ruft die Bilder des Klosters in Erinnerung, und Medardus/Franz vermag die verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung nicht mehr zu unterscheiden. Der Stamm als Erinnerungsbild und Wahrnehmungsgegenstand eröffnet das Spiel der Metamorphose und der Ersetzung, das sein gesamtes Leben umfaßt: Der Weg geht von der Urszene der Erinnerungsgeburt zur Antizipation seines Todes („alle Glieder lähmte plötzlich tödliche Ermattung; wie ein schwacher Greis, ließ ich langsam mich nieder und in dumpfem Stöhnen suchte ich die gepreßte Brust zu erleichtern.“<sup>24</sup>), bis Aurelie erscheint und ihm scheinbar die Flucht aus dem Bildraum des Kruzifixstammes ermöglicht. Aurelie aber spendet nicht Leben, sondern bringt den Tod: „Aurelie. . . Aurelie. . . für dich Marter!. . . Tod!“<sup>25</sup>

In der vorhergehenden Assoziation von Aurelie mit dem Bild des Martyriums der heiligen Rosalia ist das Programm ihrer Begegnung gleich mitformuliert, das im Bild der heiligen Familie mit doppeltem Jesusknaben seine messianische Dimension und in der Geschichte des Malers, der das (dann unverzüglich kopierte Bild) anfertigte, seinen Ort im Stammbaum zugewiesen bekommt.

Die von Franz/Medardus vorgestellten Hymnen der Brüder und der Garten des Klosters standen bereits am Anfang des Vorwortes, doch dort war es der Herausgeber und erste Leser, der uns mit der Frage konfrontierte, ob die Mönche als Inkarnationen der Heiligenbilder der Fresken und somit als lebende Bilder betrachtet werden müssen.<sup>26</sup> Dieser Entsprechung bzw. Übersetzung von Bildordnung und Existenzform entkommt Medardus nur scheinbar. Die Verwandlung des Kreuzes in einen dürrn Stamm ruft vielmehr die Korrespondenz der Ordnung der Bilder und des Lebens in Erinnerung. Auch auf dem Zenit des Lebens, dort, wo die Körper keine Schatten werfen, weil sie bereits Schattenbilder sind,

<sup>22</sup> Ebd., S. 223.

<sup>23</sup> Ebd., S. 224.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 11: „Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden, und herabgestiegen von den hohen Sims?“

stehen wir im Bildraum, der nun in besonderer Luzidität seine wahre Gestalt jenseits von Reflex und Bildprojektionen zeigt: Der mit Silber verzierte Spiegelreflexkamerastamm der Linde wird zu einem „dürren grauen Stamm“, der dennoch das Leben der Bilder und die Bilder des Lebens ermöglicht.

Die Verwandlung des Kreuzes in einen Stamm steht im Zeichen der Begegnung mit Aurelie und des störenden Erscheinens der Fürstin. Der Text verweist in dreifacher Weise auf die Urszenen (Maler, Kirche/Linde, heilige Familie) und ihre wiederholte Beschreibung:

Erstens durch die Wiederaufnahme der Verbindung von Stamm und Kreuz: Der Beschreibung der Linde und der mit ihr verbundenen Bilder bei der Fürstin/Äbtissin ging in der ersten Szene unmittelbar die Stigmatisierung von Franz/Medardus durch ihr diamantenes Kreuz voraus, da sie ihn so fest an sich drückte, daß das Mal sich auf seinem Hals als Zeichen einprägte. In der Urszene der heiligen Familie, die noch vor der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin zum ersten Mal geschildert wird, legte Franz/Medardus noch fortwährend mit dem wunderbaren Knaben Kreuze aus bunten Steinen, die sich zu einem Inbild verwandeln; aus der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin, die zugleich erste Repräsentantin der doppelten Stammordnung ist (Bildraum/Genealogie), trägt er das äußere Muttermal<sup>27</sup> als Abdruck der Steine des Kreuzes davon, das dennoch, da auch der Doppelgänger und – nach den Worten des Doppelgängers, des „Brüderchens“ des Bruders Medardus/Franz – auch Hermogen<sup>28</sup> durch dieses Mal gezeichnet sind, als distinktives Zeichen nicht ausreicht. Auch das vermeintlich individuelle Muttermal des Kreuzes erweist sich als Signum des verdoppelten dürren Stammes der Genealogie. Alle drei Frauen, die vom Bild (Miniaturbild/Wandbild/Erinnerungsbild) Francescos nicht lassen können, überliefern ihren männlichen Nachkommen das Kreuz als Muttermal: Aurelie dem Hermogen, Giazinta Graf Victorin und die Fürstin/Äbtissin Franz/Medardus. Alle drei so Gezeichneten haben eine doppelte Mutter: Hermogens Mutter wird nach ihrem

<sup>27</sup> Vgl. dazu Friedrich A. Kittler: Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte, in: Dichter.Mutter.Kind. München 1991, S. 197–218, dort S. 206 f.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 227 f.: „Den Hermogen habe ich nur nicht gut getroffen, er hat so ein verdammtes Kreuz am Halse, wie wir beide, aber mein flinkes Messerchen ist noch scharf und spitzig.“ Das Messer wiederholt seinerseits wiederum nur die Form des Kreuzes. Zum Motiv des Messers vgl. ebd., S. 93, 97, 143, 182, 211.



Tod durch ihre und Francescos Tochter Euphémie (Hermogens Halbschwester) ersetzt, Graf Victorin wird nach seiner Geburt in der Ferne erzogen, die Fürstin/Äbtissin nimmt den Platz von Franz'/Medardus' Mutter ein. Bei der Fürstin/Äbtissin lernt Medardus/Franz auch zum ersten Mal den Treibstoff kennen, der die Bild-Text-Maschine in Gang setzt:

*„Eine Schwester brachte Zuckerwerk und süßen Wein, ich ließ mich, jetzt schon dreister geworden, nicht lange nötigen, sondern naschte tapfer von den Süßigkeiten, die mir die holde Frau, welche sich gesetzt und mich auf den Schoß genommen hatte, selbst in den Mund steckte.“<sup>29</sup>*

Nach solcher Stärkung kehrt nicht nur die Lebendigkeit, sondern auch die Fähigkeit zur Beschreibung und Erzählung der Urszenen wieder.

Zweitens in der Begegnung von Franz/Medardus und Aurelie/Rosalie, deren Liebe ein Ergebnis komplexer wechselseitiger Bild-identifikationen und -ersetzungen ist (und deren Existenz sich der Verbindung von Verführung Minderjähriger und Inzest verdankt), die allesamt auf den Maler und dessen Bilder rekurren, der bereits im Zusammenhang des Tableaus der Urszene erschienen ist.<sup>30</sup> Einerseits verdankt sich Aurelies/Rosalies Liebe zu Franz/Medardus seiner Identifikation als Inkarnation des „geliebten und gefürchteten Traumbildes“<sup>31</sup>, das sie zum ersten Mal im blauen Cabinet gesehen hatte, als sie ihre zu diesem Bild des Francesco sprechende Mutter überraschte. Franz/Medardus erfährt dies nur als Leser eines Briefes, der ironischerweise an die Fürstin/Äbtissin gerichtet ist. Sie liebte ihrerseits, wie wir später erfahren, Francesco und rief dank seines Bildes die „Sehnsucht nach irdischer Lust“<sup>32</sup> hervor. Andererseits gründet die Liebe von Franz/

<sup>29</sup> Ebd., S. 19 (Hervorhebung von mir, B.S.).

<sup>30</sup> Der Beschreibung der Urszene der hl. Familie geht unmittelbar die Erinnerung an den „fremden Maler“ (S.16) voraus, „der in uralter Zeit, als eben diese Kirche gebaut, erschien, dessen Sprache niemand verstehen konnte und der mit kunstgeübter Hand in gar kurzer Zeit, die Kirche auf das herrlichste ausmalte, dann aber, als er fertig geworden, verschwand.“(ebd.)

<sup>31</sup> Ebd., S. 242. Diese Double-bind-Konstellation erscheint mehrfach im Text: Der Maler blickt Medardus/Franz mit „lebendigtotstarren Augen“ (ebd., S. 118) an; die Flasche der Elixiere wird erst als „Verführungsflasche“ (S. 44), dann aber als „wohlthätige Flasche“ (47) bezeichnet.

<sup>32</sup> Ebd., S. 337: „Ei sage doch, ob selbst dann, als schon die Inful und der Stab dich schmückten, in unbewachten Augenblicken meines Vaters Bild, nicht Sehnsucht nach irdischer Lust in dir aufregte?“

Medardus in der Identifikation der Aurelie als Inkarnation des Bildes der Hl. Rosalia, dessen Original, von dem Maler der Urszene angefertigt, im Kloster der Kapuziner hängt, dessen Kopie sich aber in dem Kapuzinerkloster in Rom befindet, in das es Medardus natürlich auch verschlägt.

Drittens durch die Verbindung der Fürstin mit der Fürstin/Äbtissin, die in der Eingangsszene des Romans nicht nur als Fürstin bezeichnet wird, sondern zudem, vorbereitet durch den Weg in das „hohe, gewölbte, mit heiligen Bildern ausgeschmückte Gemach“<sup>33</sup>, selber zum Bild wird. Die Schwestern vereint ein gemeinsames Schicksal, das sich wiederum in einem von dem Maler angefertigten Bild Francescos konzentriert. Die Äbtissin wollte, nachdem, wie sich später herausstellte, Francesco seinen Halbbruder Johann getötet und mit dessen Frau Giazinta ein Kind (den späteren Graf Victorin) gezeugt hatte, Francesco heiraten, was einzig durch das Erscheinen des Malers verhindert werden konnte. Die Ähnlichkeit von Francescos Miniaturbild, das der Leibarzt des fürstlichen Hofes aufbewahrt, mit Medardus/Franz bringt nicht nur die abwehrende Haltung der Fürstin, sondern auch die Enthüllung der Geschichte durch den Arzt hervor, die Franz/Medardus die Identifikation seines Vaters und somit seine eigene Einordnung in den Stammbaum gestattet.

Auch die weiteren Erwähnungen der Urszenen stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Maler: Franz/Medardus erinnert sich an die Spiegelreflexkamerastammlinde angesichts der Ausstellung von Kopien der Fresken „aus der heiligen Linde“.<sup>34</sup> Auch hier heißt es expressis verbis „Kopien aus der heiligen Linde“<sup>35</sup>, d. h. Kopien der Bilder der Camera obscura als Reproduktionsmaschine. Wir finden weitere Reproduktionen der Fresken im Buch des Malers wieder. Das Erscheinen des Buches im Text bedurfte nicht nur einer Übersetzung durch den Herausgeber, sondern wird auch mittels einer Wiederholung der Urbilder und der Entdeckung des Bildes der Hl. Rosalia, das auch als Kopie seine Wirkung nicht verfehlt, vorbereitet.<sup>36</sup>

Der Maler, dessen Sprache niemand verstand und dessen passagere Existenz überall Bilder und Kopien der Bilder als Spuren

<sup>33</sup> Ebd., S. 18.

<sup>34</sup> Ebd., S. 113.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 268–275.

zurückläßt, kann sich aber auch höchstpersönlich in eine Bildsäule verwandeln:

*„Mein Traum trat in das Leben, eiskalt rieselte es mir durch die Adern. Unbeweglich, wie eine Bildsäule, mit übereinander geschlagenen Armen stand der Mönch da, und starrte mich an mit den hohlen schwarzen Augen. Ich erkannte den gräßlichen Maler, und fiel halb ohnmächtig auf mein Strohlager zurück.“<sup>37</sup>*

Die Erscheinung des Malers als Bildsäule nimmt den Platz der Spiegelreflexkamerastammlinde ein und assoziiert alle drei Urbilder: Der Maler (I) versetzt Medardus/Franz in den heiligen Wald (II), – *„ja es war derselbe Platz, wo, in früher Kindheit, der fremdartig gekleidete Pilger mir den wunderbaren Knaben brachte“<sup>38</sup>* – von wo aus er die Kirche erblickt (III). Der Eintritt in die Kirche aber bleibt ihm verwehrt: *„Aber ich blieb regungslos – mein eigenes Ich konnte ich nicht erschauen, nicht erfassen.“<sup>39</sup>* Um zur Anschauung des eigenen Ichs zu gelangen, müßte er sich selber in die Spiegelreflexkamerastammlinde verwandeln, Herr über die große Bildreproduktionsmaschine werden und zugleich in der Lage sein, das vom silbernen Stamm reflektierte Spiegelbild anzuschauen. Franz'/Medardus' letzte Bußübung, die Abfassung der Lebensgeschichte, ist der Versuch, Herr über diese Text-Bild-Maschine zu werden. Leonardus formuliert sehr bündig den Einsatz dieser Aufgabe: Franz/Medardus soll wie ein Geist, wie ein höheres Prinzip über Bildern und Texten schweben: *„Aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen.“<sup>40</sup>*

Dies gilt dann natürlich auch für sein Ich, auf das er von der Position des Schöpfers aus herabblickt. Die Niederschrift des Textes integriert alle Figuren in die Übersetzungsoperation der Text-Bild-Maschine und vollzieht so in nuce die Ich-Konstitution des Franz/Medardus als exemplarische und damit stellvertretende „Rettung“ aller.<sup>41</sup> Der fiktive Herausgeber überträgt die Exempla-

<sup>37</sup> Ebd., S. 213.

<sup>38</sup> Ebd., S. 214.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 349.

<sup>41</sup> Matthias Hattener (Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke. Frankfurt/Main 1989, S. 60) spricht von einem „Ich, dessen Leistung darin besteht, die Geschichten anderer zur eigenen Geschichte verwandelt zu haben“. Allerdings sieht Hattener in der Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit eine

rität der „*seltsamen Geschichte des Bruders Medardus*“<sup>42</sup> auf den Leser, der folglich auch in den/m eröffneten Raum eingeschlossen ist.

So wie der Prior Leonardus sprachen bereits Euphemie, die das Heraustreten aus dem Ich und die Beherrschung des Lebens in allen seinen Erscheinungen propagierte<sup>43</sup>, und der Fürst, der im Faro-Spiel die Möglichkeit erblickte, aus sich selbst herauszutreten und das Leben „*von einem Standpunkt, von dem man die sonderbaren Verschlingungen und Verknüpfungen, die die geheime Macht, welche wir Zufall nennen, mit unsichtbarem Faden spinnt*“<sup>44</sup> zu betrachten. Euphemies Machtmaschine, die über die Erscheinungen der Gesellschaft herrschen soll, das Spiel des Fürsten, das die „*geheimnisvolle Maschine bewegt, die wir angestoßen*“<sup>45</sup> und die Aufschreibemaschine des Medardus nehmen die erste Maschine des Textes, die Camera obscura des Vorwortes wieder auf, die ja bereits, „*die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens, der sich durch unser Leben zieht*“ ermöglichen sollte. Diese Erkenntnis ist nur über die Analyse der Funktionsweise der Text-Bild-Maschine möglich, die die Identität der Figuren über ihre Einschreibung in die doppelte Stammordnung konstituiert. Die Niederschrift des Textes ist diese Maschine, die jegliche Geschichte in Bildräume übersetzt und das Spiel der Erscheinungen auf die Existenzformen der Figuren überträgt. Die Spiegelreflexkamerastammlinde stiftet eine überzeitliche synchrone Ordnung der Bilder, auf die jede einzelne Lebensgeschichte zurückgespiegelt werden kann. Der Geschichts(t)raum der „*Elixiere des Teufels*“ ist ein durch die Reproduktionstechnologie aktualisierter mythischer Raum der Bilder.<sup>46</sup>

---

Aufwertung der anderen Figuren, „die als gültige Wirklichkeitsperspektiven“ angenommen werden. Der Text der „Elixiere“ zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, daß auch alle anderen Figuren notwendig in die Logik der Urszenen und der Text-Bild-Reproduktionsmaschine integriert werden und somit unausweichlich der Mehrdeutigkeit anheimfallen, die notwendig alle Figuren miteinschließt.

<sup>42</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 11.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 80f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 152.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Sigmund Freud hat bekanntlich den Doppelgänger der „Elixiere“ in vierfacher Weise als Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung und beständige Wiederkehr des Gleichen gelesen (Das Unheimliche, in: Gesammelte Werke. (Hg. Anna Freud u. a.), Bd. XII, London 1947, S. 227–268, S. 246). In der Analyse der Bildsysteme habe ich zu zeigen versucht, daß von diesen vier Erscheinungsweisen die Wiederkehr des Gleichen die fundamentalste ist, auf die sich alle anderen notwendig zurückbeziehen müssen. Mehr noch: Diese mythische Ord-

Am Ende des Textes, mit der Aufforderung zur Niederschrift der Lebenserinnerungen, haben wir den Raum der Bild-Text-Maschine nicht verlassen, sondern nur umschrieben.

## 2. Die Elixiere oder der Treibstoff der Bild-Text-Reproduktionsmaschine

Wie jede Maschine, so bedarf auch die Bild-Text-Maschine eines Treibstoffes. Die Elixiere sind dieser Treibstoff.

Wie ein solcher Treibstoff funktioniert und wie er in unmittelbarer Anknüpfung an die Forderung des schwebenden geistigen Prinzips die Maschine zum Laufen bringt, zeigt der Text „Der Alkohol“ von Marguerite Duras:

*„Der Alkohol ist erschaffen worden, damit man die Leere des Universums ertragen kann, die Bewegung der Planeten, ihre unerschütterliche Rotation im Raum, ihre stille Gleichgültigkeit am Ort unseres Schmerzes. Der Mensch, der trinkt, ist ein interplanetarischer Mensch, er bewegt sich in einem interplanetarischen Raum. Dort lauert er. Der Alkohol tröstet über nichts hinweg, er füllt die psychischen Räume des Individuums nicht aus, er ersetzt nur das Fehlen Gottes. Er tröstet den Menschen nicht. Im Gegenteil, der Alkohol bestärkt den Menschen in seinem Wahnsinn, versetzt ihn in erhabene Regionen, wo er Herr seines Schicksals ist. Kein menschliches Wesen, keine Frau, kein Gedicht, keine Musik, keine Literatur, kein Gemälde kann den Alkohol in seiner Funktion, die er für den Menschen hat, ersetzen: ihm die Illusion einer großen Schöpfung zu geben. Er ist da, um diese zu ersetzen.“<sup>47</sup>*

Die Welt der „Elixiere des Teufels“ ist, obgleich das Kloster am Anfang und Ende des Weges steht, ein Raum ohne Gott, aber

---

nung schließt den Raum der „Elixiere“ hermetisch ab und konzentriert sich einzig im Modell der Spiegelreflexkamerastammlinde, die die Bewegung des Textes auf allen Ebenen hervorruft, steuert und abschließt.

<sup>47</sup> M. Duras: Der Alkohol, in: Ilma Rakusa (Hg.): Marguerite Duras, Frankfurt/Main 1988, S. 20–23, dort S. 22. Ich will nicht verschweigen, daß bereits Friedrich A. Kittler die Elixiere als Alkohol interpretiert hat. Kittler versteht den Text als konsequentes Delirieren, das seinen Anfang bei der Begegnung mit der Fürstin/Äbtissin nahm, die, Franz'/Medardus' Mutter ersetzend, ihm den süßen Wein zum ersten Mal einflößte. Vgl. F.A. Kittler, a.a.O. Der zitierte Text von Marguerite Duras ist nur ein Beispiel unter vielen. Ähnliche Bestimmungen finden sich u.a. in Goethes Harzreise, bei Baudelaire und auch in anderen Texten Hoffmanns.

voller Heiliger und Märtyrer. Sie ist eine Welt voller „heiliger Bilder“. <sup>48</sup> Franz/Medardus und Rosalia/Aurelie finden zueinander über ihre Identifikation mit Rosalia und Antonius. Medardus, der sich mit dem Hl. Antonius identifizierte, sieht sich sogar expressis verbis als von einer Heiligen geliebt an, <sup>49</sup> und wird in Rom für einen Heiligen gehalten. Aurelie/Rosalia aber stirbt den Märtyrertod, den Franz/Medardus bei ihrer Liebesbegegnung auf dem höchsten Punkt des Lebens noch für sich beansprucht hatte.

Die Welt der „*Elixire des Teufels*“ ist ein Raum der Illusion der Schöpfung und der Schöpfung der Illusionen. Die Elixire ermöglichen diese Illusion der Schöpfung: Sie stehen am Anfang der Macht der Bilder und der Macht der Worte, stiften und verflüssigen die Text- und Bildordnungen. <sup>50</sup>

In dem abgeschlossenen Raum der Spiegelreflexkamerastammelinde sind alle Bilder von dem geheimnisvollen Maler geschaffen worden, „*dessen Sprache niemand verstehen konnte und der mit kunstgeübter Hand in gar kurzer Zeit, die Kirche auf das herrlichste ausmalte, dann aber, als er fertig geworden, verschwand*“. <sup>51</sup> Der Maler, der ebenso wie der Doppelgänger fünfmal sichtbar erscheint <sup>52</sup>, produziert das, was M. Duras die „*Illusion einer großen*

<sup>48</sup> Vgl. E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 18.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 57: „Ich scherzte im Innern über den Gedanken, eine Heilige in mich verliebt zu wähnen, wobei ich zugleich daran dachte, daß ich ja selbst schon einmal der heilige Antonius gewesen.“

<sup>50</sup> Die Verbindung der Elixire mit der Text-Bild-Maschine findet ihre Entsprechung auch auf der Ebene der Metaphorik, da das im Text häufig vorkommende Feuer immer in Blicken (also der Ordnung der Bilder) oder aber in der Sprache erscheint. Der Alternative: Wiedergewinn der geistigen Kraft vs. Untergang entspricht die von Feuersturm und halbversiegtem Bach (vgl. ebd., S. 37). Vgl. z. B. ebd. S. 46 (die Elixire sollen die Entzündung der erloschenen Flamme bringen), 47 (Feuer der Beredsamkeit), 49 („wie ein Feuerstrom flossen meine Worte“), 50 (Entzündung der Flamme durch den Blick der verschleierte Frau), 41 (Blick des Malers ist wie ein „glühender Dolchstich durch meine Brust“), 134f. (Feuer in den Augen des Doppelgängers), 141 („schwarze glühende Augen“ Euphemiens), 283 (Francesco wird, nach einem Schluck aus der Flasche, „von wilden frevelichen Trieben entzündet“), 282 (nach dem ersten Genuß der Elixire kommt es zu einem regelrechten Ausbruch bei Francesco: „So wie der Berg Vesuv in wildem Brausen verzehrende Flammen aussprüht, so tobte es jetzt in Feuerstürmen heraus aus Francescos's Innern.“).

<sup>51</sup> Ebd., S. 16. Aus dem Pergamentblatt des Malers erfahren wir, daß er durch die Doppelperscheinung von Rosalia und Maria (auch hier die doppelte Mutter) zum Malen aufgefordert wurde.

<sup>52</sup> Nach ihrer ersten Beschreibung werden auch die Urbilder fünfmal im Text erwähnt. Vgl. S. 39 (Medardus als Prediger), S. 112 (Ausstellung des Malers), 213f. (das Erscheinen des Malers als Dominikaner ruft die Urbilder hervor), 268

*Schöpfung*“ genannt hatte: eine gigantische Bildreproduktionsmaschine, deren Bildkopien überall in der Welt der „Elixiere“ auftauchen. Zugleich schreibt er, ohne zu schreiben, das Bilderbuch<sup>53</sup>, das für den Leser die Vorgeschichte aufhellen soll, für Medardus/Franz aber nur die Begegnung mit dem ohnehin Bekannten darstellt: „*Es gab kein Rätsel für mich, längst wußte ich ja Alles, was in diesem Malerbuch aufbewahrt worden.*“<sup>54</sup>

Der Maler ist der erste, der die Elixiere trinkt. Er, der geglaubt hatte, daß die Bilder nur „*die reine Abspiegelung des ihm innewohnenden göttlichen Geistes*“<sup>55</sup> wären, sieht sich angesichts der Auftragsarbeit eines Bildes der heiligen Rosalia in großen Schwierigkeiten, da sich nun das vermeintlich reine Innenbild als Reproduktion eines durch mythologische Geschichten und Marmorbilder präfigurierten Außenbildes erweist, das, um die Formulierung von M. Duras aufzunehmen, die „*psychischen Räume des Individuums*“<sup>56</sup> besetzt: Das „*Bild war selbst der mächtige Geist worden, der ihn mit starken Armen umfaßte und emporhielt über das freveliche Weltleben, das er bislang getrieben.*“<sup>57</sup> Erst die Elixiere gestatten Francesco dem Ältesten, die Fertigstellung des Gesichts und des Blickes der heiligen Rosalia/Venus, der den imaginären Austausch von Außen- und Innenbild und die Übersetzung verschiedener Bildmodelle eröffnen soll. Die Elixiere rufen die Geschichten und mythologischen Bilder hervor und verlebendigen sie. Die Elixiere verwandeln totes Kulturgut, (das hier zudem in die Oppositionsordnung Antike-Christentum geschieden wird, die sich auch im Kapuzinerkloster und am Hofe des Fürsten wiederfindet<sup>58</sup>) in ei-

---

(die Kopie des Bildes des Martyriums der heiligen Rosalia setzt wiederum die Erinnerungsmaschine in Gang) und 275 (das Buch des Malers, das Kopien der Fresken enthält).

<sup>53</sup> Auch von der Äbtissin/Fürstin erhält Medardus ein Bilderbuch, „ein kleines Gebetbuch mit sauber illuminierten Bildern.“ (Ebd., S. 24)

<sup>54</sup> Ebd., S. 275.

<sup>55</sup> Ebd., S. 278.

<sup>56</sup> M. Duras, loc. cit.

<sup>57</sup> Ebd., S. 280.

<sup>58</sup> Am Hofe des Fürsten gibt sich Medardus/Franz als Leonard aus, spricht dann mit dem Fürsten über Antike und Moderne und stellt so eine Korrespondenz zwischen allen drei Ebenen her. Die Entstehung des Bildes der heiligen Rosalia durch den Leonardo-Schüler Francesco war bereits eine Übersetzung der Antike. Das Kapuzinerkloster, in dem sich das Bild im Original wiederfindet, ist Ort der Verbindung von Antike und Christentum: „So wie bei dem Bau der Kirchen, noch die antiken Formen sich erhielten, so scheint auch ein Strahl aus jener heitern lebendigen Zeit des Altertums in das mystische Dunkel gedrungen zu sein, und es ist mit dem wunderbaren Glanze erhellt, der sonst die Götter und

nen lebendigen Bild-Raum, der die Bilder des Lebens durch das Leben der Bilder bereitstellt. Der Schöpfungsakt ist ebenso wie der des Bilderbuches verborgen: Der Maler, der das Buch schreibt, ohne zu schreiben, malt das Bild der heiligen Rosalia/Venus, ohne zu malen: „Immer glitt der Pinsel ab von den Nebeln, in denen der Kopf der heiligen Rosalia eingehüllt war, und strich unwillkürlich an den Häuptionen der barbarischen Männer, von denen sie umgeben.“<sup>59</sup>

Dennoch wird das Gesicht vollendet und der Blick des Bildes trifft Francesco mit derartig „*lebendigstrahlenden Augen*“<sup>60</sup>, daß es ihn zu Boden wirft und er es erst nach weiterem Weinkonsum wieder anzuschauen vermag. Der Wein tut auch hier seine Wirkung als Katalysator der Bildersetzungen oder, um im technischen Bereich zu bleiben, als Entwicklerflüssigkeit und verwandelt das Bild wieder in das der Venus, die er zu verlebendigen sucht. Uns wundert es nun nicht mehr, daß diese vermeintlich unmögliche Aufgabe gelingt, indem der Erzähler zum Treibstoff der Elixiere auch die Maschine erfindet: Er verwandelt sich (wie immer, wenn es um die Übersetzung von Innen- in Außenräume und umgekehrt geht) in eine Bildsäule und – Venus tritt herein. Analog zur Lebensgeschichte des Medardus/Franz steht am Anfang der Geschichte des Malers, die sich ja ebenfalls retrospektiv an der Auseinandersetzung von Text- und Bildsystemen versucht, die Beziehung zwischen der Camera obscura und dem Spiegelbild. Francesco verwandelt sich höchstpersönlich in einen Spiegelreflexkamerastamm – womit er zugleich sein Überleben als Revenant, d. h. wiederkehrender Maler der wiederkehrenden Bilder, garantiert –, der das nach innen projizierte, vervielfachte Doppelbild (Rosalia/Venus/Heiligenlegende/Marmorbild etc.) als „*getreuliche Abspiegelung des fremden Weibes*“, das im Raum erscheint, erkennt.<sup>61</sup> So wie die

---

Helden umstrahlte.“ (Ebd., S. 27) Durch die Aufdeckung der Bildsysteme des Textes der „Elixiere“ ist auch eine geschichtsphilosophische Perspektive gewonnen, die die Assoziation von Antike und Christentum/Moderne nicht nur möglich macht, sondern zwingend fordert.

<sup>59</sup> Ebd., S. 282f.

<sup>60</sup> Ebd., S. 283.

<sup>61</sup> Die Erklärung der erschienenen Venus, sie habe ihn als kleines Mädchen in der Malerschule des Leonardo kennengelernt, wiederholt sich in der Liebesgeschichte Aureliens, die Medardus/Franz im Kloster des Priors Leonardus (!) als junge Frau begegnete.

Vgl. zum Maler-Buch auch Peter von Matt: Die Augen der Automaten. Tübingen 1971, S. 59-63. Die angenommene Notwendigkeit des Erscheinens der „irdisch-lebendigen Schönheit“ (S. 62) ist ihrerseits allerdings von der Logik der Text-



Fresken im Kloster immer nur in ihren Kopien (z. B. in der Spiegelreflexkamerastammlinde) beschrieben werden, so erscheint hier zwar „Venus“ als „Original“, ist aber bereits durch das Inbild des „berühmten Venusbildes, das er stets in Gedanken trug“<sup>62</sup> und von dem er „ganz und gar durchdrungen“<sup>63</sup> war, präfiguriert. Das Original des Abbilds ist wiederum nur Abbild des Originals, das seinerseits nur als Abbild existiert.

Ist aber die große Reproduktionsmaschine dank des geeigneten Treibstoffes erst einmal angelaufen, so ist sie nicht mehr aufzuhalten: Die Schöpfung der Illusion der Schöpfung schlägt sich in Bildern (Venus/Rosalia/Aurelie, Fresken in der Kirche in der heiligen Linde und der heiligen Linde in der Kirche, Miniaturbilder, Portraits etc.) und Texten (chronikartige Lebensgeschichte) nieder; die Spiegelreflexkamerastammlinde verwandelt sich zudem qua Zeugung in den Familienstammbaum, der mit ihr die Urbilder reproduziert.

Der Maler als Schriftsteller, der nicht schreibt, und Medardus/Franz, der Schriftsteller als Maler, der nicht malt, sind die beiden Komplemente der Text-Bild-Maschine, die mit Alkohol läuft.

„Der Alkohol macht reden.“<sup>64</sup> So auch die Elixiere, die im Falle des Medardus/Franz, die Macht der Rede stiften sollen und die Macht der Bilder hervorrufen. Medardus/Franz, der mit seinen ersten Predigten immerhin schon einen kollektiven religiösen Wahn ausgelöst hatte, hört seine „Stimme durch das Gewölbe donnern“<sup>65</sup> und erlebt eine Anschauung des „neuen Wesens, das mir aufgegangen“<sup>66</sup>. Als erste Selbstversuche und einsame Zellenübungen zur Niederschrift der Predigten, die den Feuersturm der Worte entfachen und die Kreation der „mystischen Bilder“<sup>67</sup> durch Sprache ermöglichen sollen, scheiterten, tut es Franz/Medardus seinem Ahn gleich und trinkt die Elixiere: der Einsatz ist der Wiedergewinn der verlorenen geistigen Kraft oder aber der Untergang.<sup>68</sup> Den Elixieren geht die Wiedererinnerung an die Urszenen als Identifikationsordnungen voraus. Medardus/Franz interpretiert

---

Bild-Übersetzungen abhängig und alteriert vorab die „Realität“ der Erscheinung. Von Matts These, Hoffmanns Zeitlichkeit sei „ihrem Wesen nach plötzlich“, verfehlt vollkommen die grundlegende mythische Zeitlichkeit der „Elixiere“.

<sup>62</sup> Ebd., S. 279.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> M. Duras, a.a.O., S. 21.

<sup>65</sup> E.T.A. Hoffmann, loc. cit., S. 38.

<sup>66</sup> Ebd., S. 41.

<sup>67</sup> Ebd., S. 40.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 46.

ganz in der Logik des Textes das Urbild der heiligen Familie als persönliche Einsetzung durch das Jesuskind: „*Es war mir nun gewiß, daß der alte Pilgram in der Linde, der heilige Joseph, der wunderbare Knabe aber das Jesuskind selbst gewesen, das in mir den Heiligen der auf Erden zu wandeln bestimmt, begrüßt habe.*“<sup>69</sup>

Medardus/Franz sieht sich nicht nur als Heiligen, sondern sogar als den neuen Messias an, dessen Aufgabe bereits in der ersten Erinnerung vor aller Erinnerung präfiguriert worden ist. In der Tat durchläuft Medardus/Franz auf seinem Weg vom Kloster über das Schloß, den fürstlichen Hof und Rom zurück zum Kloster den gesamten Stammbaum der Familie, mit dem alle Figuren des Textes (und somit alle Menschen dieser Roman-Welt) unmittelbar verknüpft sind, wobei es ihm und Aurelie zukommt, die „*schweren Verbrechen unseres frevelichen Stammes zu sühnen*“.<sup>70</sup> sie durch das „*Martirium der Braut des Himmels*“<sup>71</sup>, das, unmittelbar als Verklärung einer Heiligen verstanden, ganz dem Bildprogramm des Medardus/Franz entspricht; er durch die Niederschrift der Lebensgeschichte, die die Erlösung durch den Einsatz der Text-Bild-Maschine unternimmt und auch Aurelie in das Ersetzungssystem einspielt. Medardus/Franz assoziiert „*das Martyrium der geprüften, entsündigten Christusbraut*“<sup>72</sup> mit „*der Liebe höchster Sonnenzeit, als Aureliens Bild mir im regen Leben aufging.*“<sup>73</sup>

So finden wir auch am Ende des Textes, in der Erinnerung an den „*dürren Stamm*“, die Spiegelreflexkamerastammlinde wieder, die nun Medardus/Franz als Messias inthronisiert und ihm die Christusbraut zuspricht. So befinden wir uns auch am Ende des Textes noch im Raum der Spiegelreflexkamerastammlinde, der sich mit zahlreichen Bildern angereichert und vielfältige Ranken getrieben hat. Wir erkennen nun die Bewegung und Funktionsweise des Textes, der sein Programm bereits zu Beginn sehr präzise bestimmt hatte:

„*Du erkennst den verborgenen Keim, den ein dunkles Verhängnis gebär, und der, zur üppigen Pflanze emporgeschossen, fort und fort wuchert in tausend Ranken, bis eine Blüte, zur Frucht reifend, allen Lebenssaft an sich zieht, und den Keim selbst tötet.*“<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Ebd., S. 39.

<sup>70</sup> Ebd., S. 344.

<sup>71</sup> Ebd., S. 346.

<sup>72</sup> Ebd., S. 347.

<sup>73</sup> Ebd., S. 349.

<sup>74</sup> Ebd., S. 12.